

指揮の基礎技法研究

——ブルクミュラー『25のやさしい練習曲』による実習の展開——

山 野 誠 之

はじめに

本論は、これから指揮の基礎技法を学ぼうとする者に、実習の具体的内容とプロセスを実例によって示そうとするものである。実習の教材として、ブルクミュラー『25のやさしい練習曲』を選んだ理由は、1曲1曲がきわめて個性的であり、全体として、音楽表現の小さな体系をなしているからである。この曲集は、本来ピアノのために書かれたものであるが、指揮者でもあったブルクミュラーは、作曲に当たって、かなりの程度オーケストレーションを想定している。このことは、指揮空間におけるアインザッツの方位性を実習する上で大きな利点を持っている。読者は、市販の楽譜を手元に置いて、本論を読んでいただきたい。実習者は、練習ピアニストの協力を得て実習を進められるよう希望する。

基本形(図)などを含む、概論的な事柄については、適当な文献を参照していただきたい。次に、本論の中に用いられている用語と記号について述べておきたい。

「左手」「右手」は練習ピアニストの手ではなく、指揮法実習者の手を意味する。

「放物運動」などの「…運動」は、物理学的に厳密な用法ではない。

「直接予動」……拍数指示動作と同じ、瞬間的な運動による予動。「間接予動」……はね上がり・放物運動による予動。

「回内位」「回外位」「基本肢位」は、解剖学における用法と同じである。

「左方近位」「右方遠位」は、必ずしも一般的な用語とは言えないが、筆者が述べようとする内容は容易に理解されるであろう。

「アウフタクト」……上拍。「アインザッツ」……入り。「ツェズール」……小さな間(休止)。

T……小節。T₁は第1小節を、T₀は弱起における、冒頭の不完全小節を表す。

○→ 曲頭におけるアウフタクトの起点と予動を示す。

□→ 打点からの点後運動を表す。例えば②→では、筆者は②の打点に立ち、そこから③の打点をどのような性格として予示すべきか考えているのである。

→□ 打点へ至る点前運動を表す。例えば→③では、筆者の意識は打点②における予示の意識を離れて、進行する運動の流れの中にあり、そこから打点をとらえようとしている。②→と→③は、運動の線としては同一の部分を示しているのであるから、アスペクトの相違にすぎないとも考えられる。

分数は拍子や拍打を表しているのではなく、説明しようとする小節における細分された位置を示すためのものである。ある小節全体の音価を分母の数で等分し、この音符によって細かく刻まれる小さな打点を表す。例えば、3/4拍子の中で5/6とあれば、8分音符の刻

みで5つ目、すなわち3拍目前半の音価の起点を表す。

1. La candeur……………素直な心

実習の開始に当たって、まず4拍打の基本形を前もって実習しておきたい。*non espressivo* のゆるやかなテンポで曲線的に行う。各拍へアトランダムにアクセントを预示する練習も、あらかじめ試みておく必要がある。

〔T₁〕 ④→やや大き目のアフタクトとする。

〔T₃～T₅〕 アコードの動きがなく、旋律の動きが単純になるのでテンポが速くならないように注意する。

〔T₅～T₈〕 心の中で低音を歌いながら、図形を次第に大きくして *cresc.* を示す。*dimin.* は図形を次第に小さくする。

〔T₈〕 ④→ *mf* へのアフタクトを明確に示す。

〔T₉～T₂₂〕 曲の後半とコーダでは、*P* と *mf* と *f* に見合った図形の大きさの中で、本来の強拍である①と③のアクセントを预示する練習を十分に行う。

2. Arabesque……………アラベスク

ここでは、2拍打の基本形を前もって実習しておきたい。この2拍打は、拍の細分（2分割）の意識を前提としたものである。①と②へアトランダムにアクセントを预示する練習、および①②を均等な強さで示す練習も試みておく必要がある。

〔T₁～T₂〕 木管楽器のスタカートを想定して、中央遠位に向かって行う。左手の基本肢位でにぎりこぶしを作り、コツコツとたたく動作を行えば、幾分固い和弦の予示ができるであろう。

〔T₈, T₁₀〕 いずれも①→は、アクセントのある②への予動を明確に行う。

〔T₁₁～T₁₆〕 上声に現れない②の打点を、右手の指揮によって明示しなければならない。

〔T₃₁〕 打点後のはね上がりを最小限に抑制し、減速を見せないでただちに止める。この停止点を身体に近づけて *dimin.* を示す。響きが *f* より強くないように注意して、*f* の予動をもって両手で外側へ取る。

3. Pastorale……………牧歌

ここでは、拍の3分割を前提とした2拍打の基本形、および6拍打の基本形を前もって実習しておきたい。

〔T₁～T₁₀〕 フルートを主旋律とした木管合奏を想定し、中央遠位へ向かって振ることができる。

〔T₉～T₁₀〕 D-dur のカデンツであることを意識して、心の中で低音を補う。

〔T₁₁～T₁₈〕 オーケストラのトゥッティを想定し、広い音響空間を意識する。内声（ビオラ）のリズム型を示すために、図形はやや直線的となる。このリズム型にひきずられて遅くならぬよう（音を待たないよう）注意すべきである。

〔T₁₄〕 ②→運動を大きくして、上声（第1バイオリン）のアクセントを明確に预示す

る（左方近位）。

〔T₁₅〕 ①→打点後を鋭角的に、すばやくはね上がり、下声（第2バイオリン）の「食い付き」を明確にする。

〔T₁₆〕 ①→同上の動作が上声（第1バイオリン）に対して行われるのである。

〔T₁₇〕 \angle \searrow を示そうとするあまり、テンポが遅くならないように注意すべきである。

〔T₁₉～T₂₆〕 T₃～T₁₀の再現である。ただし、後半は主調のカデンツを形成するので、低音の進行に注意して振る。

〔T₂₃〕 *poco rall.* は6拍打の意識をもって、わずかな *rall.* を示す。

〔T₂₉〕 ①→3/8 6拍打の意識を一層明確にして取る。

4. Petite réunion……子どもたちのつどい

この曲では、4拍打の基本形を、レガートに対応する曲線的な形と、スタカートに対応する直線的（鋭角的）な形に振り分けることを主な課題とする。

〔T₁〕 ④→すばやく、かつやわらかにアフタクトを起こす。打点④までを、速いテンポを保ってやわらかい曲線で振る。③→直線的（鋭角的）にはね上がり、スタカートを予示する。

〔T₂〕 打点④までを直線的（鋭角的）に振る。④→曲線的なはね上がりに変化させて、レガートの予示を行う。

〔T₃〕 \angle \searrow を示すために、点後運動の伸縮が行われる。これに伴って、打点の位置（①を除く）も基本形における本来の位置から、適当な位置へ移動する。

〔T₅〕 ①→テンポを示すために、点後運動を大切に使う。②→*f*の鋭いスタカートを予示するために、肘の運動も加えた素速いはね上がりを用いる。③→*f*スタカートの音を止める（短く切る）ためには、打点後のはね上りを最小限に抑制して、減速を見せないようにする必要がある。④→は②→と同様である。

〔T₆〕 →④打点を示す必要はなく、③の停止点が④→すなわちアフタクトの起点と一致する。従って④のフェルマータは、事実上1拍前に移動させられることとなる。④→のアフタクトを大きく目に起こす。

〔T₇〕 ①→ただちに図形を小さくし、手前に引いて、急速な *dimin.* を示す。

〔T₉〕 ④→直線的な、小さなはね上がりでスタカートを示す。

〔T₁₀〕 打点後の鋭角的なはね上がり運動を次第に大きくして、スタカートの *cresc.* を示す。図形が大きくなるに従って運動の速度を増し、テンポが一定になるよう十分に訓練を積まなければならない。

〔T₁₃～T₁₄〕 *f*は右腕全体のしなやかな運動によって示す。T₁₄ ①→点後まで *f*を持続する。②→③→は*f*の中の *dimin.* とする。④→ビオラ、チェロを想定して、右方近位に向かってアインザッツを示す。

〔T₁₆〕 →③低音の音を左手で取る練習をしなければならない。この場合には、右手基本形の打点の方向性とのかねあいから、外側へ取る動作を行う方がよい。すなわち、円を描きながら、回外位から回内位へと手を回転させるのである。

〔T₁₇〕 →③同様に高声の音を左手で取る練習を行う。今度は、右手の基本形が右方に

あるので、左手は内側へ取る動作を行うことができる。すなわち、円を描きながら、回内位から回外位へと手を回転させるのである。

〔T₁₉～T₂₀〕 ここでは、③と④に連続的にアクセントを与える動作を、*f* と *P* の図形で練習する。②→と③→を連続的に大きく振ればよい。

〔T₂₃～T₃₀〕 T₇～T₁₄ の再現である。

5. Innocence……………無邪気

ここでは、3拍打の基本形と、拍打の2分割を前もって実習しておく。3拍打では、曲線の運動が左右に分散するため、姿勢が安定しにくく、指揮棒の先は壁面から大きく離れがちである。ここでは、一旦テンポをはずして、ガラスなどの滑らかな壁面に、3拍打の基本形を描く練習を十分積んでおきたい。

〔T₁〕 ③→ははっきりした、やわらかいプレスと共にアウフタクトを起こす。→③→ *cresc.* を伴わないアクセントの予示を行う。

〔T₃〕 →③→*cresc.* を伴うアクセントの予示を行う。

〔T₅～T₆〕 低音の音の動きに、8分音符のリズムの意識を補いながら *cresc.* を振れば、次の小節のリズムを円滑に導くことができる。

〔T₆〕 ③→, T₇①→, ②→と連続して、棒の先を機敏にはね上げる。*cresc.* を伴っていることに注意する。

〔T₈〕 *dimin.* が早すぎないように、図形の縮小の仕方を工夫する。

〔T₉～T₁₂〕 下声の表情を常に意識しておく。④→はテヌートの表情をもって振る。

〔T₁₄〕 高声だけが残るので、*dimin.* の幅を狭く考える方がよい。すなわち、あまり弱くしすぎないように注意する。

〔T₁₆〕 ②→ティンパニーを含む重いスタカートと考えれば、必ずしも音を取る必要はないであろう。この場合には、②→はね上がりの後は自由落下運動となる。

6. Progrès……………前進

この曲は、音の動きの点で、拍打の2分割の実習に都合よく作られているので、4拍打の2分割を前もって実習しておく。

〔T₄〕 ④→鋭くはね上った勢いで、T₅①へ深く切り込まないように注意すべきである (*subito P*)。

〔T₈〕 ③→ ④点を明確に示しつつ音を取る。

〔T₉～T₁₅〕 ①→, ②→, ③→, 鋭くはね上がる。④→ややレガートの表情をもって全音符を示す。

〔T₁₆〕 *f* ≧ は、図形を早目に縮小すると *accel.* の印象を与えてしまうので、初めはやや大きさを保ちつつ、終わりの方で図形を縮小する方がよい。

7. Courant limpide……………きれいな流れ

指定されたテンポ（♩=176）は、4拍打にとっては最高限度に近いものである。従って、まず曲のアウトラインをつかむために、指定通りのテンポでピアノを弾き、指揮法の

実習においては $\text{♩} = 120$ 前後にテンポを落として行う。

〔T₁~T₈〕 基本形の曲線的な性格を やや少くした単純な形を棒の先で振る。左手は使用せず、*cresc. dimin.* は図形の伸縮によって示すべきであろう。主旋律は内声の4分音符である。したがって T₈ の高声はオブリガートであるから、*cresc.* はひかえ目でありたい。練習ピアニストはソフト・ペダルを踏むべきであろう。

〔T₉〕 低声がチェロ またはビオラであることを想定して、右方近位に向かってアインザッツを示す。しかし、主旋律はむしろ上声（フルート）のオブリガートの中にかくされているので、中央遠位に向かって、目で *espressivo* の合図を送る必要がある。

〔T₁₂〕 下声の旋律に ふくらみを与えるために、①→を表情ある曲線で振る。④→*dimin.* を十分に示すと共に、他の楽器の参加を想定して、プレスを行う。

8. La gracieuse……………優美

この曲では、「分割」と「先入」の区別に焦点をあてる。

〔T₁~T₈〕 棒の運動はからだに近い所で行う。→②の方向性を明確にすること。③→2つの8分音符をやわらかい手首で分割し、リズムを明示する。 $\text{♩} = 100$ よりも遅いテンポでいい練習する。

〔T₄〕 $\text{< } \text{>}$ を *espressivo* で振る（表の表現）。

〔T₅〕 小さなアクセントだけを示し、旋律は振らない（裏の表現）。

〔T₆〕 *dimin.* (T₈) に備えて T₇ への予備を大き目に行う。そのためには、③→6/6→は「先入」によるのではなく、「分割」によって示さなければならない。

〔T₇〕 休符を正確に示すためには、打点で停止し、次の拍へのはね上がりで を示す方法がある（分割の簡略化）。

〔T₈〕 ピッコロの *dimin.* を想定し、*in tempo* を守る。反復したのち、後半へ進む場合には、やはり③→を分割し、③6/6→アウフタクトを *mf* ですばやく起こさねばならない。

〔T₉〕 *mf* では、棒の運動をからだの前方で行う。

〔T₁₁〕 *cresc.* に入る時は、一旦音量を押さえて開始する。

〔T₁₂〕 ③6/6「先入」を用いる。

〔T₁₆〕 ①→2/6この場合のシンコペーションは、明確な「先入」を用いて示される。②→4/6 *dimin.* を伴う「先入」を用いる。しかし、③→6/6は「分割」で示し、D. C. へのアウフタクトを行う。

9. La chasse……………狩

ここでは、2拍打の基本形を、直線的な形で振る。

〔T₁〕 3本のホルンを想定し、右方遠位に向かってアインザッツを示す。

〔T₂〕 *cresc.* 左手を参加させ、図形を次第に大きくする。

〔T₃〕 ②→6/6ここで和音がドミナントに変わるので「先入」を用いる。

〔T₄〕 音を取った後ののはね上がり、そのまま T₅ へのアウフタクトとなる。

〔T₅〕 2本のホルンにトランペットが加わることを想定し、中央遠位に向かって振る。

〔T₇〕 ②→右外側へ大きく起こして、アクセントを予示する。

〔T₈〕 ②→左手制止の態勢をとる。

〔T₁₂〕 音の取り方はこのテンポでは厳密に行うことができない。6/6左手をからだにおさめてしまう。

〔T₁₃～T₂₀〕 木管楽器の組合わせを想定することができる。金管合奏との対比を感じて振る。T₁₄ \rhd , T₁₆ $\leftarrow \rhd$, *cresc.* T₁₈ \rhd に注意する。

〔T₂₉～T₃₆〕 オーボエを想定し、旋律の表情を指揮によって引き出す練習を行うことができる。和音が変化する T₃₀→①, T₃₂→①と旋律の頂点である T₃₃→②に抑揚をつけることが、この部分のポイントとなる。棒の動きは横の運動、すなわち、左右への「振り子運動」を主体とするのがよいであろう。T₃₅ では、カデンツとなるので、縦の運動に戻して、表情を押さえる。

〔T₄₄〕 ②をすばやく取って、→6/6棒の先で先入を行う。（T₁₂ 参照）

〔T₄₇〕 ②→は T₇②→と同じ動作を行う。同時に、左手でトランペットの入りを示す。

〔T₅₂～T₅₅〕 *f*, *mf*, *P*, *PP* 4段階のディナミクを、指揮棒の描く図形の大きさと位置、および左手の位置によつて的確に示す訓練を行う。

〔T₅₄〕 ②5/6は *rall.* をわずかに意識すべきであろう。

〔T₅₆〕 フェルマータで一旦止めた手を、ゆるやかな等速運動によって静かにおろし、最後に完全な脱力状態とする。

10. *Tendre fleur*……やさしい花

この曲では、細やかなアーティキュレーションに対応して、棒の先を機敏に用いる技巧を練習する。また、アクセントを予示する点前運動の性格によって規定される「打点の空間配置」を研究する。

〔T₁〕 ④→棒の先は機敏にはね上がる。

〔T₂〕 上声のアクセント③ *a''*は、譜面上は高い位置にあるが、音の空間としては下方にあると考えられる。理由①第1バイオリンの空間配置として。理由②直前の *a'* から、レガートで8度上行する旋律運動を示すため。理由③レガートのアクセントを示すためには、放物運動によらなければならないが、放物運動→③を上方に設定すると、*dimin.* を引き起こすため。従って、打点③は指揮空間の低い位置に置かれる。②→③大きな加速を行う必要がある。さもなければテンポを著しく落とすことになる。

〔T₅〕 アインザッツの1拍前の打点と同時に、そのパート名を口頭で唱える。たとえば、「フルート!」「オーボエ!」、「ソプラノ!」「アルト!」

〔T₇〕 ③→*poco riten.* となっているが十分に *riten.* する練習を行えば効果的である。演奏者は先へ進もうとするので音にひっぱられないようにする。8分音符1つ1つを意識して、放物運動のスピードを落とす。

〔T₉〕 →②をおろそかにしない。④→肘の屈伸を利用してのびやかに *cresc.* する。

〔T₁₈〕 ②, ④複前打音の動き自体にアクセントを感じて振る。技法としては→①前腕をゆるめた状態（基本肢位）とし、→②瞬間的な回内運動を行う。→④もこれと同様である。

11. La bergeronnette ……せきれい

この曲では、楽想の展開に従って、2拍打の基本形を様々な形に変形する練習を行う。

〔T₁～T₂〕 高さの等しい上下運動を反復する。打点②が上に来るとリズムに乱れを生じるので注意を要する。

〔T₃～T₄〕 点後運動を少しずつ大きくして *cresc.* を示す。

〔T₅～T₆〕 2つの和弦へのアフタクトを明確に示す。4分休符の打点②を示す必要はなく、和弦①→の中で運動をおさめてしまう。

〔T₇～T₈〕 伴奏部の和音は、弦楽器のピチカートを想定し、左手でアインザッツを送る。①→指先ではじくような動作を行えば、ピチカートのニュアンスを与えることができる。

〔T₉〕 点後運動を少しずつ小さくして \rightrightarrows を示す。

〔T₁₀, T₁₂〕 ①→左手の指をそろえ、手の甲で空気を外側へ押すようにして、主和音のテヌートを示す。

〔T₁₄〕 ①→上声についても同様である。下声のスタカートは左手で示す。

〔T₁₅～T₁₈〕 上声の新しい旋律と下声の主動機が競う。基本形を斜めに倒し、肘の運動を利用して、エネルギーに振る。

〔T₁₉〕 再び主動機だけとなるので、図形を上下運動に戻す。*cresc.* に対しては、左手を参加させる。

〔T₂₁〕 ②→① 第1バイオリンを想定し、左方近位へのアインザッツを行う。

〔T₂₂〕 ② コーダは、わずかにテンポを速めてもよいであろう。②→ビオラを想定し、右方近位へのアインザッツを行う。

〔T₂₆～T₂₈〕 最後の主動機にピッコロを加えて、勢いをつけるのも面白い。アインザッツは、中央遠位に向って、左手2指により行う。

〔T₂₉～T₂₉〕 最後の2つの和弦を、弦楽器のボウイング□□と同じしぐさを用いて指揮することができる。

12. Adieu……………さようなら

この曲では、きわめて速い4拍打によって、各拍に様々なニュアンスのアクセントを付ける訓練を行う。学習者は、あらかじめゆるやかなテンポで、①と③のアクセント予示、および②と④のアクセント予示を別々に練習し、上達した後に、これらを交互に振る練習を行っておかねばならない。

〔T₀～T₄〕 導入部として、自由なテンポで実習してもよいであろう。♩=92前後のテンポで行えば、弦楽器の弓のスピードの変化を予示することも可能となる。③→第一バイオリンを想定し、左方近位に向ってアフタクトを起こす。

〔T₁〕 ④8/8→時間的にわずかの線のふくらみを見せることによって、T₁ ①→弓の運動のすべり出しを予示することができる。

〔T₁〕 伴奏部（第2バイオリン、ビオラ）へのアインザッツを行う。③の部分で回内位をゆるめておき（基本肢位）、→④放物運動と共に、再び回内位に戻せば、前打音の持つ微妙なニュアンスを示すことができよう。④8/8→はT₀ 8/8→と同様である。このよ

うにして示された、小さな2つのアクセントは、 $T_9 \rightarrow ①$ *cresc.* を伴う大きなアクセントへ至る伏線であることを、十分理解しておかなければならない。

〔 T_2 〕 ③→④→腕全体によるのびやかな運動によって、大きな *cresc. sf* を示す。

〔 T_3 〕 ただちに *dimin.* を示した後、→④伴奏部の音を、左手で止めなければならない。なぜならば、④へ響き込んだ伴奏 *gis* は、旋律の *gis* と重なり、導音重複の好ましからざる響きを生むからである。このことは、実習者の耳によって検証されなければならない。

〔 $T_5 \sim T_6$ 〕 ①→速いテンポで②のアクセントを予示するためには、①の打点を深く切り込まないようにすることが肝要である。

〔 T_8 〕 ②→肩の力を十分ぬいて、前腕の軽いはね上がりを用いる。

〔 $T_{11} \sim T_{12}$ 〕 *cresc.* における音量のバランスに注意しながら振る。すなわち、*cresc.* の開始点の音が出すぎないように抑制する。 $T_{12} \rightarrow ③$ 左手で *cresc.* を示しながら低音を取る。③→高声だけの *cresc.* を一層大きくして響きの薄さをカバーしなければならない。

〔 T_{13} 〕 →③→*f* にふくらみを与えるため、腕全体の激しい運動が要求される。しかし、テンポが速いために、図形の大きさは制限される。

〔 $T_{14} \sim T_{15}$ 〕 ①→激しい、固い *f* のアクセントを予示するために、直線的な鋭いはね上がりを見せると同時に、左手はこぶしで瞬間的な「たたき」を行う。

〔 T_{16} 〕 ②→低音 *A* のスタカートを示す。

〔 $T_{17} \sim T_{24}$ 〕 これまでの作為的なアクセントに対して、この部分は、旋律の動きに対応する自然なアクセントを持っている。図形は曲線的な基本形を用い、目の表情によってアクセントを示す練習を行う。

〔 T_{22} 〕 ①→目の表情と左手を同時に用いる練習を行う。左手は、 T_{21} ④の時点で指を胸に付けておき、①→前方へはね上がる。

〔 T_{23} 〕 ①→ \rightrightarrows は単なる *dimin.* の意味ではなく、レガートの流れの中における小さな、表情的アクセントを意味する。 T_{22} と同じ動作を小さく行う。

〔 T_{24} 〕 *poco riten.* は、*poco rall.* と解するのが自然である。

〔 $T_{25} \sim T_{36}$ 〕 $T_5 \sim T_{16}$ の再現である。

〔 T_{36} 〕 ①, ②, ③コーダへの進行を助けるために、打点を軽く示すべきである。③→*f* のアクセントを予示するためには、→③の方向性を短く中断して上方へのアフタクトに転じ、腕を外側へ回転させる。

〔 T_{37} 〕 ①→動きを抑制し、*subito P* を示す。低声のレガートを意識する。

〔 T_{38} 〕 T_{36} と同様であるが、ここでは *P* で示される。

〔 T_{40} 〕 →② *P* のままの予動で音を取る。③→*f* への予動を起こす。

〔 T_{41} 〕 →③ *f* のエネルギーをもって音を取る。

13. Consolation. ……………なぐさめ

この曲は、曲想が穏やかであり、構成も比較的単純であるから、テンポが安易に流れがちとなる。従って、テンポに関する厳密性を堅持しつつ、音楽的变化に対応することが肝要である。*rall.* や *poco riten.* の後の *in tempo* を予示するアフタクトに対しては、

特別の注意が要求される。なお、ここでクリッキングの練習を *Lento* で行えば、良い効果を上げることができよう。

〔T₁~T₇〕 終止形に基づく導入部である。和弦のバランスに注意しながら、①拍頭をそろえる。④→①をすっきりした印象で示すために、①→②→③…④の放物運動を省略し、拍数指示動作で置き換える。

〔T₅〕 ④→オルゲルプンクトの和声的緊張から、まさに解放されようとする期待感を持って、アクセントを予示する。

〔T₆~T₇〕 *dimin.* が *rall.* に先行していることに注意する。すなわち、T₇①→1/8はまだ *in tempo* でなければならないのである。

〔T₈〕 ①→主旋律の「入り」を予示するために、④'→より大きくマルカート気味にアインザッツを行う。左手も使用する。

〔T₁₁〕 ①→②フレーズの「おさめ」をていねいに振る。③→④単なる「つなぎ」であるから表情を押さえる。

〔T₁₅〕 →④ *dimin.* と *riten.* の結果としてアウフタクトを持って、はっきりと音を取る。

〔T₁₆~T₂₃〕 T₈~T₁₅の再現である。

〔T₂₈~T₃₁, T₃₆~T₃₉〕 8分音符を伴う *mf* は、腕全体をしなやかに動かして、たっぷりと表情を付ける。ただしテンポが遅くならないように十分注意する。T₃₀~T₃₁のように、調の安定した単純な部分は、演奏のテンポが速くなりがちである。指揮者は、正確な②と④を補わなければならない。T₃₁ ➤ を補う。

〔T₃₉〕 コーダに入り、依然として *mf* のままで振る。②→ドミナントの予示を明確に行う。④8/8→を急に抑制して *subito P* を示す。

〔T₄₁~T₄₂〕 ②→左手で低声を確実に取る。 *dimin. e poco riten.* 旋律が上行しているために、図形は心理的に上方へ行きがちとなるが、この曲の性格と、この部分の曲想から見て必然性が認められない。やはり、次第に下方へと縮小し、音をからだの中へ取り込む方法で処理したい。

14. La Styrienne ……スティリアンヌ

この曲の実習に入る前に、1拍打の基本形を学習しておかなければならない。この1拍打は、曲想の展開に応じて、部分的に分割されたり、先入点が増えられたりする。

〔T₁~T₃〕 導入部は3拍打の基本形を用いる。前打音を伴う重たいアクセントを持つ、特徴ある d' の響き（コール・アングレ）を念頭に置いてアウフタクトを起こす。この響きは、弱拍②、③に勝っていなければならない。

〔T₄〕 ②→ドミナントの和弦の余韻の中から、優美なスタカートを導く。このアウフタクトは、1拍打の予動、すなわち、1拍打に内在する②→③→の長さとなるようにはね上がる。左方近位（第1バイオリン）へ向かって行う。

〔T₅〕 ただちに、テンポ ♩ = 176を確保する。

〔T₈〕 ①3/6に「^{ふし}節」を作り、棒の先から機敏にはね上がる。スタカートの *cresc.* をやや鮮明に示す。

〔T₁₂〕 ①3/6→同様に「節」を作るが、今度は、*mf* の大胆なスタカートを予告する。第1バイオリンに木管楽器が重なることを想定し、中央遠位を意識しながら振る。

〔T₁₃〕 リズム・バッテリーにおける、音の長さの関係に注目する。①→8分音符を短か目に示すため、鋭角的にはね上がる。→3/6 やわらかく響く4分音符のために、手首を回外位に転じつつ、小さな「くぼみ」を作る。→3/6→*cresc.*はないので、図形を大きくすることはできない。手首を回内位へ戻すことによって、棒の運動空間を確保しておく。5/6→次に来る、複前打音を伴うアクセントを予告するために、手首の瞬間的な回外運動、すなわち「ひねり」を行う。このような細かい訓練は、ワルツの持っている独特のリズム感を体得するためにも有益である。

〔T₁₆～T₁₇〕 ここには、*cresc. dimin.* があるため、3/6→「くぼみ」の後を大きくしたり、小さくしたりする練習を行うことができる。

〔T₂₀〕 ①→低音のアクセントは *rall.* を伴うので、3拍打の基本形を用いる。手首の素速い「かえし」によって、顕在化した②→②を予告する。②→手首の「もどし」を行う。顕在化した③→は「ひねり」によって分割され、次のアクセントと *in tempo* が予告される。

〔T₂₆〕 ①→*cresc.* を伴わないので、1拍打の点後運動を高くはずませる訳にはいかない。そこで、両手を肩の下へ引いて、*subito f* のアウフタクトとする。

〔T₂₇〕 ①→3/6で和音が変わるので、途中で「節」を作りながら、前方高く *f* を解放する。

〔T₂₈〕 3/6に「節」を作ると同時に、左手は *f deciso* の固いリズムを予告するためにこぶしを固める。左方近位（第1バイオリン）に向かって与える。

〔T₂₉〕 →5/6（内在的③）たつぷりと表情豊かに「先入」を行う。

〔T₃₁～T₃₄〕 低声のおおらかな対旋律を歌わせるために、肘を外側へ開く。この動作に「先入」を組み合わせる。

〔T₃₆〕 →①肘を内側へ閉じて *P grazioso* に備える。

〔T₃₇～T₆₀〕 T₅～T₂₈ の再現である。

15. Ballade……………バラード

この曲も、『スティリアンヌ』と同じく1拍打で振らなければならない。テンポが速くなるので、「先入」や「分割」、アクセントの予告、*cresc. dimin., riten.* の処理など、技術的に一層むずかしくなる。

〔T₁～T₂〕 スタカートのために、直線的な1拍打を用いる。弦楽器を想定し、中央近位に向かってアウフタクトを行う。このような開始においては、冒頭の主和音に小さなアクセントを与え、わずかな *dimin.* によって低声の主旋律フレーズを導く方法が一般的であり、*misterioso* の表情にもふさわしい。



〔T₂〕 ①→T₈ の低声にファゴットを想定し、中央遠位に向かってアインザツを行う。

〔T₅～T₆〕 ①→3/3 低声のリズムを示すために、軽い「先入」を用いる。3/3→T₇①の *sf* を直前で予告するためには、先入点後の素速い落下運動によらなければならない。こ

の運動は、図形としては「分割」の形を取るが、音楽的時間の中では、「先入」と同時にⅠが下方へ移動したものと考えることができる。技法の本質はあくまでも「先入」なのである。



〔T₇~T₈〕 Ⅰ→ *sf* 直線的なはね上がりを保つ。アクセントの後、ふくらもうとする響きを押さえるために、点後のはね上りを十分に抑制する。

〔T₁₉〕 Ⅰ→まだ *cresc.* ではないので、はね上りを抑制しておく。

〔T₂₀~T₂₃〕 Ⅰ→はね上りを少しずつ拡大して、階段的 *cresc.* を予示する。||
||のリズムは、ベートーベン『第7交響曲』第1楽章 T₃₃₆~T₃₃₉に見られるリズムと同じく、演奏者は8分休符の間を詰めて急ぎがちとなる。そのような傾向が生じた場合には、→3/3手首の凹凸運動による「先入」を用いて、抑制することができる。

〔T₂₃〕 T₂₄ の *f* スタカートを第1バイオリンと想定し、Ⅰ→左手で左方近位へのアインザッツを行う。これと並行して、→3/3右手の「先入」を行う。

〔T₃₀〕 →3/3フェルマータでは運動を停止しなければならず、この停止点が次のフレーズへのアウフタクトの起点となるので、音の取り方をあらかじめ工夫しておく。すなわち、T₃₁の主旋律をクラリネットと想定すれば、中央遠位に向かってアウフタクトを起こさなければならないので、外側下方へ取るのではなく、内側上方へ取り、停止点を中央やや上方に置く。

〔T₃₁~T₄₆〕 この部分は、楽想がすっきりとまとまっているので、左手を用いず右手だけで行う。|||のリズム型を運動のどこかに、ニュアンスとして感じさせる練習を行うことは、右手の表現機能を高めるために有益である。なお、T₃₁~T₃₄をひとまとめにして、4拍打の基本形で振ることは厳重に禁止される。

〔T₄₁~T₄₄〕 *poco riten.* 図形をやや斜に倒して振る。

〔T₄₅〕 図形をもとの形にもどす。

〔T₄₆~T₅₃〕 この部分のアクセントの直前には、T₅₁を除き、すべて *dimin.* があるので→3/3「先入」を行うことは許されない。また、*rall.* や *riten.* がないので、「分割」の「ひねり」を使うこともむずかしい。このような場合には、「分割」の一種である「瞬間停止はね上がり」の技法を用いる。この技法は、図形の頂上付近で棒を一瞬停止し、3/3→素速く、小さくはね上がる（実際にはほとんど上がらず、はね下がる感じとなる）のである。T₅₂ 3/3→この技法を特に明確に行う。

〔T₅₃~T₅₆〕 上声と下声はユニゾンの接続動機であるが、T₅₇へ進む時、上声はとぎれ、下声はつながれている。T₅₆→3/3上声に対しては、左方近位に向かって、右手で取る。同時に3/3→下声に対しては、右方近位に向かって、左手でわずかに音を支え、フレーズの連結を示す。→3/3→右手の「瞬間停止はね上がり」は、そのまま次の部分へのアウフタクトとなる。

〔T₅₇~T₈₆〕 T₁~T₃₀の再現である。

〔T₈₇~T₈₈〕 曲線的な *f* の運動を持続する。

〔T₈₉~T₉₀〕 点後運動をなだらかに抑制する。

〔T₉₃〕 3/3→直線的で小さな「瞬間停止はね上がり」を行い、*P* スタカートを示す。

〔T₉₃~T₉₄〕 点後運動をさらに抑制する。

〔T₉₄〕 次の *sf* は、*P dimin.* という流れの中で与えられる最後の主和音であるから、

3/3→指揮空間の中央において、呼吸法を伴う小さな「瞬間停止はね上がり」を用いて示す。

〔T₉₆〕 ①→3/3 *dimin.*しながらからだの中に取り込む。取り込んだままの姿勢をすぐに解いてはならない。沈黙の表現もまた指揮者の仕事である。

16. Douce plainte……………あまいなげき

ここでは、旋律の持っている豊かな表情を予示し、持続させるための技法を研究する。

〔T₁〕 オーボエの旋律を想定し、中央遠位に向かってアウフタクトを起こす。①→②→③伸びている音が痩せてしまわないように、点後運動を大切に振る。③→④→手首をしなやかに動かして、音の動きに表情を与える。

〔T₂〕 ブレスは不要である。6/8→④→ \leftarrow \rightarrow の表情を付けようとするあまり、テンポが遅くならないように注意する。

〔T₃〕 →①→d"のアクセントは、決して唐突に演奏されるべきものではない。しなやかな手首で、やわらかいイントネーションを与えた後、直ちに左手の手のひらを開くなどの動作を行うことによって、音のふくらみを示すのがよいであろう。③→6/8 ファゴットを想定し、「入り」の動きにふくらみを付ける。

〔T₅〕 ③→6/8ここではブレスを与えて、フレーズに変化を持たせる。

〔T₆〕 ④→ *cresc.* をしっかりと持続させる。

〔T₇〕 ①→クラリネットを想定し、左手で *sf* のアインザッツを行う。④低声へのアインザッツを落とさないように注意する。

〔T₈〕 ①. *dimin. e poco riten.* すぐに元の状態に戻ることをできる、自然な流れの範囲で行う。

〔T₉〕 ②. ②低声 d を *in tempo* で取る。③→T₁₆ ③→と同じであると解して、やや大きい点後運動によってこれを示す。④→8/8 棒の先で小さな先入を行えば、次の小節のスタカートを示示することができる。

〔T₉〕 木管楽器による饒舌なスタカートを予示することができる。直線的なはね上りを次第に大きくし、口びるの動きを加えて、表情の持続と *cresc.* を示す。

〔T₁₀〕 ③→6/8下2声の長音は、左手の指と手のひらによる小さな回内運動によって、やわらかくおさめることができる。

〔T₁₂〕 ③→1オクターブの音程で重なる、第1バイオリンと第2バイオリンのユニゾン进行を想定し、左方近位に向かってアインザッツを示す。④→トゥッティへのアウフタクトと考えられるので、 \leftarrow は大き目に、広い音響空間を意識して振る。それと同時に、チェロとコントラバスの、いく分激しさを持ったリズム型に、アインザッツを与えなければならない。

〔T₁₃~T₁₄〕 この部分は、ユニゾンや1オクターブの重複、吹き流しによる和音の充填、ティンパニーなどを伴う、鳴り響くトゥッティを想定して練習する。旋律の表現に酔って、→②、→④の正確な拍打を怠ってはならない。T₁₄ ③→バイオリンの上げ弓による、情熱的な *cresc.* は、左手のビブラートも含めて、演奏者と同じ動きを行ってもよいであろう。

〔T₁₅〕 ③→④→表情の小さな揺り戻し \leftarrow \rightarrow をていねいに振る。

〔T₁₆〕 〔1〕 T₈ は 〔2〕 を参照。〔2〕 は指揮空間の下方におさめる。

17. Babillarde……………おしゃべり

この曲のテンポと曲想は、3拍打と1拍打との中間的な扱いに慣れるための教材として最適である。図形としては、3拍打の→〔2〕→〔3〕→を1拍打に近い状態まで退化させ、必要に応じて復活させるのである。退化した状態では、〔2〕は中間に、〔3〕は上方に位置する。これとは別に、表情をすべてカットして、3拍打の拍数指示動作（直接予示）だけによる指揮を試みることは、放物運動による表現欲求を高めるのに大いに役立つ。また、メロッドとしての厳密性を追求するならば、この曲では「先入」を一切用いない方がよいであろう。

〔T₁～T₆〕 3拍打のアウトタクトを起こす。図形としては、はね上がりが短く、落下の長いアウトタクトとなる。T₁, T₃, T₅ では、チェロのピチカートを想定し、退化した小さい点を与えながら、*cresc. dimin.* を予示する。この練習を十分に積まなければならない。T₂, T₄ では、〔2〕〔3〕はほとんどひとつの曲線となる。→3/3 T₇ のスタカートを予示するために、「先入」を用いる。

〔T₉〕 〔3〕→すばやい小さな運動で T₁₀ の *sf* を予示する。

〔T₁₀〕 〔1〕→はね上がりを一旦抑制し、左手右手とも、回外運動によって < を示す。

〔T₁₁～T₁₄〕 *cresc.* に伴って、〔2〕〔3〕を下方におろし、3拍打の基本形の本来の形に次第に近づける。反復の場合→〔1〕 *subito P* にするためには、下方へ深く落とさないようにすることが大切である。

〔T₁₅～T₂₁〕 低声の1オクターブ跳躍する音型は、ファゴットを想定させる。〔2〕→このような場合には、棒の先が動きすぎて流れないように注意すべきである。むしろ、腕の小さな「ゆれ」によって3つの拍を示すのがよい。

〔T₂₃～T₃₀〕 T₇～T₁₄ の再現である。ただし、後半は変化している。

〔T₃₀〕 〔1〕 *cresc.* はまだ続いている。腕による3つの拍をしっかりと示す。

〔T₃₀～T₃₄〕 〔1〕〔2〕を示し、左手は回外位に保つ。

〔T₃₄〕 →〔3〕両手の大きな予動で内側へすくい取る。フェルマータの沈黙を確保した後、棒をおろす。

18. Inquiétude……………不安

Allegro agitato の持つ、せき込んだ焦躁感を的確に表現するには、16分音符のメロディにとらわれることなく、専ら、スタカートの和弦に対応する指揮を行う。2拍打の基本形を直線的にして用いる。

〔T₁～T₄〕 単なる機械的な拍打に堕することなく、和弦の変化を、からだのどこかに、かすかに予示することができるよう、神経を研ぎ澄まさないといけない。

〔T₇〕 〔1〕→肘の運動をわずかに加えて、アクセントを示す。

〔T₈〕 〔2〕→*mf* へのアインザッツを画然と示す。

〔T₁₂〕 〔2〕→T₁₃ へのアインザッツを明確に示しておけば、T₁₅T₁₆ の *dimin. e poco riten.* を効果的に導くことができる。

〔T₁₅～T₁₆〕 ①→, ②→, 次第に小さく振ると同時に, 次第に遅くする。鏡を見ながら, ていねいに練習することが必要である。

〔T₁₆〕 ②→は「瞬間停止はね上がり」の技法を用いる。

〔T₂₁～T₂₄〕 ①→, ②→はね上りを次第に大きくして, *P* から *f* までの *cresc.* を表現する。

〔T₂₄〕 ①→チェロ, コントラバスの *f* を想定し, 右方遠位に向かってアインザッツを行う。

〔T₂₄～T₂₈〕 腕全体の運動によって, レガートの *f* を表現する。

〔T₂₉〕 ①はマルカートなスタカートであるから, ひきずらず, 機敏に跳ねる。②→レガートと *dimin.* のニュアンスを失うことなく, *in tempo* で振る。

〔T₃₀〕 T₂₉①と同様に, *P* で機敏に跳ねておさめる。

19. Ave Maria……………アヴェ・マリア

この曲は, 混声合唱 (T₁₆ まで) または弦楽合奏を想定し, 指定されたテンポ ♩=100 よりやや遅いテンポで練習する。正確なテンポの中で宗教的な表現を引き出すことは, 決して易しいことではない。

〔T₁〕 アウフタクトを起こす前に, T₁₇ に見られる 8 分音符のリズムを, あらかじめ心の中に作っておくことを忘れてはならない。③→次の小節①への運動をおろそかにしないよう注意する。

〔T₂〕 ②→表情ある③への予動を行う。

〔T₃〕 *dimin.* ①→②→③→をていねいに練習する。

〔T₄〕 →①ビブラートによる軽いアクセントを与えてもよいであろう。左手の指を胸に当てて, ビブラートのように振動させる。

〔T₅～T₆〕 3 拍打の基本形による *P* < > を, 2 小節の周期で十分に練習する。練習に当たっては, 一旦テンポを落とし, 図形の拡大縮小の変化を鏡で見ながら行う。反復の際は, 左手を回内位に戻し, *mezza voce* とすれば効果を上げることができる。

〔T₈〕 ③→チェロを想定し, 右方近位へ表情あるアインザッツを行う。

〔T₉〕 ③→ T₁₁ の < を念頭に置いて, T₁₀①の打点を下方深い位置に設定する。大きなアウフタクトを起こすと同時に, 左手で豊かなビブラートを予示する。

〔T₁₀〕 ③→上体を左方へ向け, バスからソプラノへの, またはチェロからバイオリンへの「表情の受け渡し」を行う。

〔T₁₁〕 < はやや大き目に振る。

〔T₁₃～T₁₄〕 < > 和声的な「裏」の表情であり, 小さ目に振る。

〔T₁₅～T₁₆〕 T₁₅①→, ②→, ③→*dimin. e ritenuto* 音をひとつひとつ確認するような *riten.* を示すためには, 適当な瞬間まで, 棒は打点近くに停止し, 次第に小さくはね上がるのである。T₁₆→①実際には適度の *rall.* が混入するのは避けられないし, むしろ自然である。

〔T₁₆〕 ♪十分停止した後, *PP* のアウフタクトを起こし, 両手で外側へ取る。

〔T₁₇～T₂₈〕 腕全体のしなやかな動きをもって行う。テンポを一定に保つ上で注意すべきことは, T₈①②, T₂₀①②, T₂₃①②, T₂₄, T₂₆①②のように, 他のパートに拍打を伴わ

ない細かいリズムの連続が、テンポを失って走り出さないようにすることである。演奏にこのような徴候が生じた場合には、指揮の役割は一層重要となる。練習やリハーサルでは、一旦止めて、口頭で注意を与える。公開の演奏会やスタジオ録音（録画）の場合においては、止めることができないので、クリッキングの技法や口びるの動きなどによって、この傾向を矯正しなければならない。場合によっては「先入」を使用せざるを得なくなることがあるが、奏者を動揺させたり、楽想の流れを妨害するおそれがあるので、乱用を避けたい。

〔T₂₁〕 内声（第2バイオリン）のリズムをどのような方法で引き出すかが課題である。①→*staccato a'*への「先入」を行い、「先入」後は機敏にはね上がり、スタカートニュアンスと共に②アクセントを予示する。

〔T₂₂～T₂₄〕 この部分が実質的なカデンツであり、T₂₅以後はコーダとなる。

〔T₂₅～T₂₆〕 この部分は T₉～T₁₀に対応している。比較すれば明らかなように、*cresc.*の後にアクセントがあるので、T₂₅③→を大きく振る。

〔T₂₇～T₂₈〕 低声が動いているので、*riten.*を示すための棒の停止を行うことができない。従って、そのかわりに上体の動きや揺れを止め、高声の旋律進行（4度上行）に耳を傾ける姿勢によってそれを示すことができる。

〔T₂₈〕 ③→両手で外側へ取る。

〔T₂₉〕 音量を落とす。練習ピアニストはソフトペダルを使用する。

〔T₃₀〕 T₁₆に同じ。

20. Tarantelle……………タランテラ

この曲では、速い2拍打における *cresc.*と *dimin.*を的確に示すことが主な課題となる。旋律運動を支える拍打の和弦は ♯. ♯., ♯ ♯ ♯ ♯, ♯ ♯ ♯ ♯のごとく、部分によって異なるので、それぞれのニュアンスを区別できるよう練習を積まなければならない。オーケストレーションは、大まかに *f*の部分をトゥッティ、*P*の旋律を木管と想定して実習を行うことができる。

〔T₁〕 ②→*cresc.*と *f*の *sf*を予示するために、肘の屈伸を利用して、図形を素速く拡大する。速いテンポにおいて肘の運動を利用した場合、図形の描かれる面ではなく、いく分前方上方に向かって傾斜した斜面となるのを避けることができない。

〔T₅〕 図形の描かれる面は斜面から鉛直面に戻る。②→改めて *f*のアウトタクトを起こす。

〔T₆～T₈〕 ①→は3/6（♩）で取る。従って、②→を示す必要はない。T₈の考え方としては、♯が前へ移動して♯となり、♯はアウトタクトの起点として処理することとなる。

〔T₁₃～T₁₆〕 *cresc.*はこのフレーズの最後まで継続される。従って、T₁₆の②→を大きく振らなければならない。反復の時に②→を小さく抑制することを忘れないようにする。

〔T₁₇～T₂₀〕 *P leggiero*の表情を生かすためには、和弦のイントネーションが重くならないようにしなければならない。左手（回内位）の上下運動は最小限にとどめる。

〔T₁₉〕 ②→T₂₀中央遠位（オーボエ）に向かってアクセントを予示する。このアクセントは、主部の旋律が奏する初めてのアクセントである。アウトタクトを持つ4小節フレー

ズの末尾に位置し、*legato* の中のアクセントでもあるため、響きとしては目立たないが、音楽的にはきわめて重要なポイントとなる。

〔T₂₁～T₂₄〕 ここからは、旋律に他の楽器が重複せられ、（オーボエとフルート）、新たな伴奏音型を加わり、楽想は *cresc.* と共ににぎやかさを増してくる。このような展開を想定することによって、多くのパートを響きの流れの中に混ぜ込むための、左手の動作を導入することができる。すなわちリラックスした左手で、外から内へ（中心線の方へ）取り込むような運動をくり返すのである。

〔T₂₄〕 ②→姿勢を中央に戻し、プレスと共に、トゥッティ *f* のアウフタクトを起こす。

〔T₂₅～T₂₈〕 ここではもう右手だけの指揮で十分であり、左手の参加は不要である。

〔T₂₉〕 T₁₃ の旋律と比較する。b' に目で合図を送り、ニュアンスを与える。

〔T₃₂〕 反復のために、複重線の上に *P* と書いておく方がよいであろう。

〔T₃₃～T₃₆〕 4小節フレーズ末尾のアクセントが、今度は *cresc.* を伴って、一層明快な形で現れる。スタカートはクラリネットのように、幾分やわらかく示す。②→短くならないように、ていねいに振る。（T₄₀②→参照）

〔T₃₇～T₄₀〕 同上のアクセントは、今度は *cresc.* を伴わず、複前打音という別の手段によって示される。顔の表情によって、やわらかいタンギングを求める。

〔T₄₁～T₄₄〕 ここでは旋律に単前打音が付けられており、アクセント (*sf*) も鋭い単前打音で与えられる。ここに至って、T₁₉②→T₂₀ においてのべたことがらが、完全に裏づけられた訳である。なお、伴奏和音はスタカートのままであるが、上声の旋律はスタカートなしの4分音符であることに注意して振るべきである。

〔T₄₄〕 ②→は T₃₆②→参照。

〔T₄₈〕 ②→*f* のアウフタクトを示す。左手は→5/6で音をつかみ取る。

〔T₅₆～T₆₄〕 序奏と同じ素材によるコードである。この部分は *poco accel.* で追い込んでおいて、末尾で *riten.* を行う。指揮としては旋律にとらわれず、和弦によるリズム型（カデンツ）を *accel.*、*riten.* と指示することによって的確に処理することができるであろう。

〔T₆₄〕 ①→*riten.* を行い、3/6（ $\frac{3}{6}$ ）で音を取った所で、 $\bar{\gamma}$ 一瞬の沈黙を置く。②→*in tempo* による *f* のアウフタクトを、プレスと共に行う。

〔T₆₅〕 ①→、②→音の長さに注意せよ。

〔T₆₆〕 隠れた②を左手で示しながら終止のアウフタクトを起こす。

21. Harmonie des anges……天使の声

この曲は、4拍打における「拍打の省略」を研究するのに適している。 $\text{♩} = 152$ のテンポで、常に4つの拍を与えるためには、肘の運動を多用するか、さもなくば拍数指示動作（直接予動）によらなければならない。しかし、これらはいずれもこの曲の性格に適しない方法である。そこで、「拍打の省略」という技法を用いることとなるのである。

〔T₁〕 この小節と同様な音の動きを持つ小節が、全曲の半分を占めているので、ここであらかじめ、基本となる図形を作っておくのがよい。すなわち、①→②→ハープのアルペジオを思わせる3連音符は、音楽的变化のない一連の上行にすぎないので、②の打点を省略して、→①→③→④という図形を作ることができる。①→における減速と加速

は、内在する②の時価を保つために、かなりゆるやかなものとなる。ハープのソロを想定し、左方遠位に向かって振る。

〔T₃~T₄〕 この部分は音型の特徴から、かすかに光るアクセントを予示しなければならないので、拍打の省略を行うことができない。このような場合には、専ら肘より先の前腕の運動によって、すっきりと示さなければならない。*cresc.* を伴うとはいえ、決して肘の上下運動に頼ってはならない。T₄④→*cresc.* は小節線ぎりぎりの所まで保たなければならない。

〔T₅〕 →① *subito P* はその直前における手の瞬間的な動作によって行う。すなわち、前方外側の回外位から、手前内側の回内位へと、瞬間的に移動するのである。

〔T₅~T₈〕 T₁と同様に、省略形を用いることができる。

〔T₉〕 ①→②初めて登場する、短調の和音の提示に専念すべきであり、ここまでは、*cresc.* の素振りを微塵も見せてはならない。③ここから *cresc.* の表現が始まる。拍打の省略は行わない。

〔T₁₁〕 音の動きは T₁と同様であるが、強弱の変化を伴うので、拍打の省略は行わず、軽い4拍打で短い < > を示す。

〔T₁₂〕 拍打の省略を用いる。④→Vc.を想定し、*quasi mf* のアインザッツを与える。

〔T₁₃~T₁₅〕 ここでは②の打点のみならず、④の打点も省略される。①→③→の図形によって、*cresc.*, *sf*, *dimin.* を確実に表さなければならない。T₁₅には *cresc.* はない。

〔T₁₆〕 ここでは、③のスタカートをかすかに予示するために、②を軽く戻してやる。

〔T₁₇~T₂₄〕 T₁~T₈の再現である。

〔T₂₅~T₂₈〕 T₁と同様の音の動きであるが、ただ下三声が和弦として残るのである。F音から始まる内声は、あたかも合唱におけるテノールの旋律のごとく、幾分かのイントネーションを持って響かせるべく作曲されている。従って、ここでは①→3/12に「先入」を与えるという、高度の技巧を研究するチャンスが与えられている。この図形のおもしろさは、先入点が明示され、これに続くべき打点②が消失しているところにある。従って、先入点後の運動は打点③に直結せられることとなる。T₂₈の *cresc.* と共に、①→3/12は拡大される。

〔T₂₈~T₂₉〕 内声dは一連の和声連結の終止点であるが、フレーズとしては、*dimin. e poco riten.* を伴いつつ、d→hの旋律へと結ばれているのである。

〔T₃₀〕 ②の4分休符において、プレスを行い、*sf* を予示するのであるが、その時に指揮の運動が中断しないように注意すべきである。その理由は、T₂₉から続いている *dimin. e poco riten.* は、 \downarrow を越えて、③ *sf* へ入るまで持続されなければならないからである。*più lento* のテンポは、③ *sf* へ入った直後の、*dimin.* を伴う運動のテンポ如何によって決定される。*piu lento* は本来、いわゆる Lento とは異なるものであり、また、Lento より更に遅いという意味でもない。ここでは、Allegro moderato を *poco riten.* で少し遅くし、*più lento* で「さらに少し遅くせよ」、という意味である。従って、*piu lento* の部分といえども、♩=152という速いテンポとの関連を失ってはならず、実際には意外に速いテンポなのである。

〔T₃₁〕 →③ *P* であるが、前腕の動きに表情を込めて予示する。

〔T₃₂〕 *PP* のゆるやかなはね上がりによって、外側へ両手で取る。それは鳴っている各

楽器の消音点をそろえるためである。

22. Barcarolle……………舟歌

この曲には、バルカローレにふさわしく、様々なニュアンスのやわらかいアクセントが付けられている。それらを、2拍打の中に的確に示すことが主要な課題となる。また、楽想の転換点における「先入」の活用、「分割」と「先入」の結合などの実習をやや遅いテンポで行えば、必ず良い成果をあげることができよう。

〔T₁～T₂〕 2拍打の基本形を用いる。①→を抑制し、*dimin.* をていねいに示す。

〔T₄〕 *cresc.* を伴うが、バルカローレの *sf* はベートーベンのそれを扱う時ほどに大げさに予示すべきではない。①→*dimin.* は書かれていないので、両足を安定させ、微塵の弛みも見せないように注意する。バルカローレの性格上、フェルマータの後に長い「間」を置く必要はないであろう。

〔T₈〕 ①→今度は *dimin.* が書かれているので、打点後減速をみせないで停止し、ただちに身体の方へ取り込む。間もおかないで、ただちに次の動きへのアウフタクトを起こす。

〔T₉〕 「掛け合い」に対しては、目くばせほどの控え目な合図を行う。

〔T₁₀〕 *cresc.* を示す時、モチーフの音程的ふくらみを強調するために、図形を早めに大きくする。

〔T₁₁〕 バルカローレの性格上、*riten.* も控え目にすべきである。①→と②→は同じテンポであるが、次の部分への接続技術のために、②→を「分割と先入の継続使用」によって行わなければならない。その理由は、②→を3分割した場合は、6/6→T₁₂①の線が長くなりすぎて、重く大げさに感じられるからである。先入点後のかろやかなアウフタクトによって、伴奏部の和音のリズム型を誘い出す。このリズム型に対しては、木管楽器がほどよい響きを作り、その響きに弦楽器が同調することを想定することができる。中央遠位に向かって振る。

〔T₁₂〕 ②→第1バイオリンを想定し、左方近位に向かってアインザッツを行う。

〔T₁₃～T₁₈〕 リズム型を伴った < > であるから、図形の大きさを変化させつつ、「先入」を加える。

〔T₁₉〕 ①→序奏の後に現れる初めてのアクセントであり、予示を必要とする。レガートの中のアクセントであることに注意する。②直前の「先入」は不要である。このアクセントはまた、次に展開される「フレーズの伸縮とアクセントの遊び」への伏線となっている。

〔T₂₇〕 ①→*cresc.* を伴う点後運動を②の和弦の予示へ直結させる。②の打点は、*dimin.* を巧みに示すことのできる空間を確保するためには、低い位置に設定されるべきである。

〔T₂₈〕 ①→3/6に小さな「先入」を用いて、*sf* スタカートを予示する。

〔T₃₁〕 ②→ *poco rall.* となっているが、T₁₁②→と同様の技法で処理することができる。

〔T₃₂～T₃₉〕 T₁₈～T₂₀の再現であるが、後半が変化している。

〔T₃₉～T₄₃〕 *lusingando* は決してアクセントが付かないように、表情を押さえる。

〔T₄₅〕 ①→②→図形を小さくすると同時に、速度をややゆるめる。

〔T₄₆〕 ②→旋律の小さな山 *b'* 音を、アクセントを付けないで心理的に強調するためには、rit. の自然の推移に任せないで、この音を幾分長めに保つ方法がある。技法としては、減速の途中から等速運動に移行して、上行を継続すればよい。レガートを中断しないでフェルマータに入るためには、等速運動をなだらかに加速し、放物運動へと移行すればよいのである。

む す び

23. Retour……家路, 24. L'hirondelle……つばめ, 25. La chavaleresque……令嬢の乗馬。これらの曲については、これまでに述べてきた技法を適宜応用することによって、曲想にふさわしい指揮の実習を展開することができるであろう。(完)

(昭和59年10月31日受理)